EL LADO B DE LA MURGA:
La mujer y su participación



Victoria Gutiérrez
Pía Bava
Sabrina Umpiérrez

Autoras: Victoria Gutiérrez, Pía Bava y Sabrina Umpiérrez.
Trabajo realizado en el marco del Encuentro Internacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas (Montevideo, 17-19 de marzo de 2019).

Edición y corrección de estilo: María Lila Ltaif

Diagramación: Laura Sandoval - Fiebre

Esta publicación cuenta con el apoyo de la Friedrich-Ebert-Stiftung en Uruguay (FES).
El uso comercial de todos los materiales editados y publicados por la FES está prohibido sin previa autorización escrita de la FES. Las opiniones expresadas en esta publicación no representan necesariamente las de la Friedrich-Ebert-Stiftung, ni las de la organización para la que trabajan los/as autores/as y las de las entidades que auspiciaron la investigación.





Foto de Camila Rojas, integrante de murga La que Entona el Premolar.
Encuentro Internacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas
(Montevideo, 17-19 de marzo de 2019).

Este trabajo en equipo está dedicado
a todas las mujeres murguistas,
en especial a aquellas
que nos cedieron su testimonio,
y a Juanita Pochola Silva.

¿De qué se trata este trabajo?

Concepto de murga como expresión artística

La murga uruguaya o de estilo uruguayo, como suele llamársele fuera de fronteras, se destaca por ser un género escénico musical multidisciplinario, surgido a principios del siglo xx, en el cual participan no solo la música, sino también la puesta en escena, el maquillaje, la actuación, la escenografía, entre otros. Tradicionalmente se habla de murga uruguaya en referencia a una agrupación artística, con énfasis en la música y el texto, conformada por un coro de hombres, un director hombre y tres instrumentistas ejecutando la batería típica de murga, también hombres. La característica expresivo-musical de este género, originalmente, es la utilización de músicas preexistentes cuyos textos son modificados para comentar hechos de carácter sociopolítico y cultural y desarrollar una crítica sobre ellos. El coro se divide en lo que llamamos cuerdas, que manejan diferentes registros, al igual que un coro tradicional, pero la emisión del coro de murga, la colocación, el gesto, la actitud corporal, la intención del canto son diferentes. Este hecho tan singular y representativo de la murga, junto al acompañamiento del bombo, el platillo y el redoblante (y más tardíamente, la guitarra), hace a lo que podemos llamar «sonoridad murguera».

La historia oficial, la de los libros, la intelectual académica aceptada, sostiene desde sus propios registros la tradición del hombre como participante casi exclusivo de las agrupaciones murgueras, al menos en escena. Cabe aclarar que los diversos estudios e investigaciones desarrolladas con respecto a la murga de estilo uruguayo y su evolución son bastante recientes. Sin embargo, al indagar en la historia y al analizar las diferentes causales y circunstancias que posibilitan este hecho, nos encontramos con la sorpresa de que existió participación femenina en murgas desde la década del 30

(verificada, lo cual no significa que no haya existido participación con anterioridad), y encontramos registros escondidos de murgas de mujeres desde fines de la década del 50.

Este trabajo de recopilación e investigación surge a partir de nuestra inquietud respecto a nuestra historia como mujeres murguistas, más específicamente a nuestra falta de referencias en la murga en tanto mujeres. Surge a raíz del cuestionamiento de qué presencia han tenido las mujeres en la murga a lo largo de su historia. Debido a la falta de respuestas inmediatas provenientes del conocimiento popular, como también a la ausencia de registros y sistematización de la escasa documentación existente en esta materia, este trabajo busca investigar y explorar la presencia de las mujeres en la murga uruguaya, analizar los contextos de dicha presencia en la historia y las formas de su participación, entender los procesos que llevan a la realidad de que en el último Concurso Oficial de Carnaval de Uruguay participaran 13 mujeres entre casi 350 murguistas, a la ausencia actual de una murga de mujeres en dicho concurso y a la intermitencia de esta forma de participación en el Carnaval uruguayo, a la feminización de ciertos roles, necesarios para el desarrollo de un conjunto de murga, a la invalidación del discurso y la voz de la mujer en los espectáculos de murga, a la reproducción de estereotipos y a la reciente tendencia a que los espectáculos de murga escritos e interpretados por hombres se apropien de discursos femeninos. Este trabajo es necesario para identificar posibles causas, situaciones y contextos históricos que han provocado y continúan provocando la marginación de la mujer en la murga en cuanto portadora de voz y discurso, así como la resistencia sistemática a su efectiva inserción en este ámbito. Necesitamos investigar y entender estos porqués para, a partir de ahí, continuar el trabajo de visibilización de estas situaciones y, eventualmente, detectar posibles formas de sortear los obstáculos que nos impiden ejercer plenamente nuestro derecho a manifestarnos a través de esta expresión de nuestra cultura popular.

¿Por qué es un tema que hoy en día se cuestiona? ¿A partir de qué?

Como todo hecho cultural, los acontecimientos responden a su contexto histórico. Quizá sea la coyuntura mundial actual que demuestra un crecimiento importante del feminismo en la sociedad, así como, por otro lado, una avanzada no menor de las agrupaciones más conservadoras y reaccionarias. Esto también se ve reflejado en la cultura y específicamente en la música, que encuentra vertientes tradicionalistas que confunden lo artístico con lo genérico (en términos de hombre o mujer). A su vez, la masificación de la murga y el gran crecimiento experimentado a partir del surgimiento de Murga Joven, cuya intención principal fue la no competencia, así como la difusión y la inclusión, permitieron habilitar posibilidades históricamente negadas, como el normalizar la participación de mujeres en coros de murga (así sean solo dos y en la cuerda de sobreprimas), algo que hoy en día ya no llama la atención, aunque sí lo hagan un coro de murga de mujeres, una directora, una ejecutante de la batería o una murga exclusivamente de mujeres.

¿Por qué se resiste tanto la participación de mujeres en murga?

> Ha habido una apertura «políticamente correcta» en las últimas décadas, pero no se trata de una novedad absoluta, puesto que existe algún antecedente histórico de presencia femenina (al menos en «Don Bochinche y compañía» y ya en 1932). (Aharonián, 2007, p. 115)

¿Qué sucede en la murga de mujeres?

Por obvias razones (anatómicas, físicas, etc.), existen diferencias claramente audibles entre un coro de murga femenino y uno masculino: hablamos de registro de

alturas, intensidad, características tímbricas y textura. Desde el punto de vista «arreglístico» existe una variable respecto al coro tradicional murguero: la línea melódica puede ubicarse en la cuerda de sobreprimas o en la de primas (cosa que en el coro masculino —tradicionalmente, insistimos— sucede solo en la cuerda de primos). Los fraseos, la emisión, el gesto vocal y la intención son los mismos. La batería de murga sigue siendo la misma, utiliza la misma técnica y los mismos ritmos. Las características extramusicales (digámoslo así) son las mismas en un caso y en el otro.

Recurramos entonces a la historia para poder dilucidar esta relación entre la sonoridad murguera y la murga de mujeres (si es que existe tal cosa).

La historia marca que la murga nace a principios del siglo xx, con una importante influencia gaditana (algunos autores dicen que la murga viene de Cádiz, cosa que da lugar a algunos cuestionamientos de otros investigadores que en esta ocasión no vienen al caso), que pertenece a cierto sector social cuya emisión vocal está fuertemente marcada por la función laboral (aquello del grito del «canilla», vendedor de diarios callejero, que se asemeja bastante a lo que escuchamos hoy en cualquier feria de frutas y verduras montevideana, o a los vendedores ambulantes de ciertas avenidas como 18 de Julio, por ejemplo). El uso del humor y la parodia para representar los hechos «de actualidad» y sus personajes junto a la crítica son elementos que permanecen como fundamentos esenciales del género (el reglamento del Concurso Oficial de Carnaval establece los elementos mencionados como condicionantes para la participación en la categoría Murgas).

A medida que los años fueron pasando, la murga se fue adaptando a los diferentes contextos históricos y a sus demandas como medio de expresión popular. Originalmente, la batería de murga no existía como la conocemos hoy, hasta que José Ministeri, *Pepino*, famoso director de murga, introdujo el bombo, el platillo

y el redoblante y la murga no dejó de ser murga. A fines de la década de los 80 del siglo XX surge la murga Contrafarsa, hoy en día referente de un estilo murguero y con un sonido muy particular, que rompe con la tradición coral de la murga en cuanto a selección de músicas, utilización de los matices, tipos de acordes, entre otros. A causa de esto hubo muchas críticas. Pero… siguió siendo murga. A principios del siglo XXI surge un movimiento llamado Murga Joven (con antecedentes a fines de los 90) que pronto se convirtió en un fenómeno a partir del cual la murga pasa de ser un género de ciertos sectores sociales a convertirse en un fenómeno masivo por excelencia, fundamentalmente entre jóvenes universitarios. Aquí abundan las murgas que integran en su formación mujeres que cantan (el reglamento de Murga Joven así lo indicaba, cosa que no es un dato menor). Cambia el lenguaje, cambia la integración, cambia la forma de decir, la murga se mueve…, pero sigue siendo murga. ¿Se puede discutir que la sonoridad en estos tres casos se transforma? Parece que no, pero aun así sigue siendo murga porque mantiene sus características esenciales, aquellas que mencionamos en primera instancia.

Ahora bien, si una murga de mujeres mantiene las características «esenciales», ¿no podría ser murga? Sería fundamental dilucidar cuáles serían estas características (que han ido cambiando a lo largo de la historia, como hemos comentado): ¿es esencial cantar fuerte?, ¿qué tan fuerte?, ¿todas las murgas cantan igual de fuerte? ¿Es esencial tener un timbre de vendedor ambulante? ¿Las murgas que participaron en el último Concurso Oficial de Carnaval mantienen esa tímbrica? ¿Existe solo una forma de arreglar murga? Y así podríamos seguir haciéndonos preguntas hasta entender los motivos de las reacciones antimurga de mujeres.

Línea de tiempo

Hasta el momento hemos podido registrar participación de la mujer en la murga (ya sea concurso oficial, barrial o Murga Joven) a partir de la década del 30, fines de los 50, 60, 70, 80, 90 y a lo largo de los años transcurridos del siglo xxi. Parece al menos llamativo que nadie haya indagado aún en esta historia o que siquiera se la mencione al pasar (a excepción de la historiadora uruguaya Milita Alfaro, quien sí maneja y menciona la participación de mujeres en Carnaval, y de algunos comentarios sobre murga de otros autores y de reciente publicación que en muchos casos carecen de verificación histórica).

Línea de tiempo.
Registro de aparición de murgas de mujeres en el Carnaval uruguayo



* Si bien Don Bochinche y Compañía no fue una murga integrada por mujeres, entendemos relevante destacar la participación de Perlita Cucú como directora del conjunto a sus 14 años de edad.

Las murgas de mujeres de los 90

> La experiencia del taller de murga Miscelánea en 1997 fue muy singular ya que el trabajo derivó en una murga femenina que logró un buen nivel estético y una gran repercusión en sus actuaciones. (Brum, 2001, p. 44)

En los inicios de este recorrido de recopilación/investigación histórica, una de las primeras sorpresas con la que nos encontramos fue el descubrimiento de la existencia de cuatro murgas de mujeres en la década del 90: La Sicótica (1993), La Nueva Pincelada (1993), Miscelánea (1996/1997) y La Bolilla que Faltaba (1998). Asimismo, en esta misma década hubo apariciones de varias mujeres integrando murgas en escena; algunas de ellas fueron Gabriela Gómez (ya desde 1987), Mariana Ingold y Maia Castro. Parece increíble que este hecho tan significativo no haya tenido trascendencia alguna en los anales de nuestra historia carnavalera. De aquellas cuatro agrupaciones murgueras, tres optaron por intentar ingresar al Concurso Oficial de Carnaval, mientras que la restante, Miscelánea, optó por el Carnaval alternativo en los albores del movimiento Murga Joven.

En algunos casos se repiten integrantes que participan en dos o más de las murgas mencionadas.

Intentaremos aquí realizar una breve descripción y reconstrucción histórica de cada caso.

La Sicótica

> Mujer, tu voz, mujer a vos que sola te angustiás buscando felicidad y en la galera la encontrás para gozar tu libertad que me devuelve tu voz, mujer, tu voz mujer, tu voz mujer, tu voz, en los tablados está en mis labios, tu canción, mujer… (La Sicótica, 1993-1994)

Nos comenta Cecilia Alzogaray que por diciembre del 92, con motivo de las típicas celebraciones de fin de año, en una juntada «cantarola» de amigas surge la idea de formar una murga de mujeres. Ya en febrero del 93 ese mismo grupo de amigas emprende la búsqueda de mujeres que quisieran participar en el proyecto. Daniel *el Mono* Moreira, integrante de la BCG, se ofrece a colaborar en la búsqueda de integrantes y también participa en la construcción artística de La Sicótica, ya que la escasa participación de mujeres en murga en aquel entonces condicionaba no solo la experiencia en el rubro, sino también el acceso a lugares de ensayo y la formación en el género. Paralelamente a la colaboración de Moreira, aparece Mario Ipuche como arreglador del conjunto.

En conversaciones con integrantes de la batería de La Sicótica nos comentan que en el transcurso del año 1993 fueron convocadas en primera instancia por Cecilia Alzogaray. Carolina Escajal estudiaba en ese entonces en la Cátedra de Percusión de la EUM (Escuela Universitaria de Música) y se haría cargo de la ejecución del redoblante. Por otro lado, Cecilia *Checha* Aguilar tocaba los platillos, y un poco después se integra Ana Claudia de León (*la Chacha*) en el bombo. Inicialmente la batería se juntaba a ensayar en la casa de Mario Ipuche.

Originalmente, el lugar de ensayo de la murga era el Club Rápido Sport; la idea era dar la prueba de admisión para participar en el Concurso Oficial de Carnaval de Montevideo. Más tarde cambian el local de ensayo, se mudan al Club Boston River.

En aquel entonces el concurso se dividía en dos categorías: categoría A y categoría B, que luego fueron sustituidas por la estructura actual del concurso con la creación de la *liguilla*, que sustituye a la categoría A.

El nombre de la murga fue elegido mediante votación y las alternativas fueron El Espíritu Burlón y La Sicótica. Algunas de sus integrantes nos comentaban el cuestionamiento que surgía a partir de la elección del nombre y su asociación con cierto estereotipo despectivo hacia la personalidad femenina.

Con respecto al hecho de ser una murga conformada en su totalidad por mujeres, recuerdan que algunos comentarios que pretendían ser positivos resaltaban esta característica. Este hecho, curiosamente y digno de ser destacado, resulta una constante en los relatos de todas las mujeres murguistas con las cuales hemos podido conversar, no solo de esta murga particular. ¿A qué tipo de comentarios nos referimos? Entre otros, se destacan: «Para ser mujer, bastante bien», «¡Ah! Pero tocás como un hombre», etcétera.

Luego de la prueba de admisión, La Sicótica no continuó con su proyecto, aunque algunas de sus integrantes participan, años después, en otra murga de mujeres: Miscelánea.

La Nueva Pincelada

En el año 93 aparece en escena La Nueva Pincelada, murga de mujeres contemporánea de La Sicótica, también con el objetivo de dar la prueba de admisión y participar en el concurso oficial.

Ensayaban en el Club Boston River. Para la ocasión de la prueba usaron remeras pintadas con el logo de la murga. Luego de dar la prueba y sin la posibilidad de concursar, La Nueva Pincelada presentó su espectáculo en otros espacios alternativos.

Miscelánea

> Nos denominamos murguistas, no esperamos un título de tal, pero tampoco se lo vamos a pedir a ellos. (Brum, 2001, p. 46)

> Esperando que cambie de color la cosa, las gurisas van creciendo cual mariposas… (Miscelánea, 1996-1997)

> Cuando en la noche las estrellas iluminan, las viejas calles donde vuelven serpentinas, se dibujaba la sonrisa, de Miscelánea en el lugar. (Miscelánea, 1996-1997)

Según los registros encontrados y las conversaciones que hemos tenido con algunas de sus integrantes, la murga Miscelánea surge en el año 96 en el marco de las experiencias previas a lo que luego se desarrolló como Murga Joven. La realización de diversos talleres barriales dedicados a la conformación de murgas generó, entre otras cosas, el nacimiento de esta murga que, siguiendo la línea inicial de Murga Joven, intentaba experimentar el Carnaval desde fuera del ámbito del concurso oficial y generar espacios alternativos fuera de la competencia. En sus comienzos el taller se desarrollaba en la Casa del Vecino del Centro Comunal Zonal 2, para luego trasladarse temporalmente al Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) y finalmente al Club Olivol Mundial.

Cecilia Alzogaray y Magdalena Beramendi fueron dos de sus integrantes. Ellas comentan la importancia que se le daba en aquel entonces al repertorio musical con énfasis en compositoras mujeres y música nacional en general, hecho no muy común en el repertorio murguero de la época.

Las características de las murgas surgidas en este marco de creación de un Carnaval alternativo (impulsado en este caso por la fase inicial de Murga Joven) y no

competitivo, como lo fue Miscelánea, implicaban la participación en los tablados comunales de aquel entonces (alrededor de la avenida 18 de Julio) y en los corsos barriales, en una especie de militancia cultural que lamentablemente es permanentemente olvidada por la historia oficial del Carnaval, al igual que las mujeres murguistas.

A pesar de la resistencia de la «elite» carnavalera a la participación de mujeres en murga, Miscelánea tenía una gran aceptación en el público y, según nos cuentan sus protagonistas, en el púbico femenino que, al sentirse identificado y representado por estas mujeres, les pedía su participación en diversos eventos barriales. Este hecho, al parecer particular, también se manifiesta en otros momentos históricos de otras murgas y mujeres murguistas. La misma reacción del público femenino se ha podido constatar ante las murgas de mujeres que aparecieron después en la historia, así como ante las murguistas mujeres que, identificadas como tales en murgas de varones, reciben también los comentarios de reconocimiento y admiración de otras mujeres que en muchos casos cuentan que les habría gustado salir en murga, o lo lindo que es ver mujeres participando en ella.

A partir de Miscelánea se originan dos agrupaciones: Cuentos y la Banda Dr. Selby, conjunto musical con batería de murga, y murga La Bolilla que Faltaba.

La Bolilla que Faltaba

«Es todo disfrute, por eso lo hacemos y lo que queremos recalcar es que es una murga, no es una murga de mujeres, es una murga y somos felices.»[1]

---

1 Declaraciones en 2011 de Carolina Pastorino, integrante de La Bolilla que Faltaba, al programa *Todo Carnaval*: https://youtu.be/xNbSdMxJQlw

Cuenta Gabriela Gómez, directora responsable de La Bolilla, que la murga surge en el año 1998 y que el Carnaval de 1999 fue el primero que experimentó.[2] Nuevamente el antecedente de este proyecto es el convenio entre la Intendencia de Montevideo (IM) y el TUMP, con la experiencia previa de La Sicótica y Miscelánea. Gabriela comenta que el nombre hace referencia justamente a la aparición de una murga de mujeres en el concurso de Carnaval, algo nada común en ese entonces y cuya falta de registro, a pesar de haber existido varias apariciones previas de murgas de mujeres (Rumbo al Infierno, Núcleo Murga Femenino y Un Toque de Distinción, cuya existencia hemos podido verificar), siempre nos lleva a pensar, en cada aparición, que es la primera vez que sucede.

En lo que respecta a la forma de arreglar, su directora relata que La Bolilla fue moviendo un poco su registro durante sus apariciones (1999, 2001, 2002, 2011, 2012), ya que inicialmente manejaban un registro más agudo.

En sus apariciones contaban con la participación de varones en batería, dirección escénica (2001) y creación de textos (2011 al menos).

---

2 Declaraciones de Gabriela Gómez en una entrevista en el documental La mujer en la murga. En *II Muestra Virtual Internacional de Carnaval*. https://youtu.be/hPh2RmNb4o8

La batería de murga y mujer murguista

¿De qué hablamos cuando hablamos de batería de murga?

La batería de una murga pueden ser tanto sus instrumentos como sus ejecutantes. Hoy en día, los instrumentos que componen una batería de murga son tres: bombo, platillo y redoblante. Como todo en la murga, este es el resultado, al día de la fecha, de una trayectoria de transformaciones. Según recogen los escasos testimonios al respecto, alrededor de las primeras décadas del siglo xx la instrumentación de las murgas, que contaban con tan solo seis u ocho componentes, era muy diferente de la actual. Sus integrantes tocaban tapas de ollas, barricas de yerba, instrumentos de viento y otros caseros, como algunos fabricados en cartón con una hojilla de papel incorporada que sonaba al soplarla (Alfaro, 2008). En su pasaje por el Carnaval de 1915, la murga Los Profesores Diplomados incorporó a sus filas a un músico negro quien, en consonancia con el legado proveniente de la masiva introducción de afrodescendientes al ejército uruguayo en los años posesclavistas, era soldado y tambor de la Escuela Militar. En la murga, él tocaba el redoblante. Todo parece indicar que, algunos años después, el legendario director de la murga Patos Cabreros, José Ministeri, *Pepino*, tomó esta iniciativa y la perfeccionó, al incorporar el redoblante, el bombo y los platillos como los instrumentos por excelencia de la batería de murga. Como cita Piñeyrúa (2007, p. 142):

> Allá por el año 1917 nadie prestaba atención a las murgas. Lo más importante del carnaval eran las grandes comparsas, que a veces llenaban tres cuadras desfilando. A los murguistas, que a veces no llegábamos ni a diez, ni nos miraban. Entonces buscamos la manera de dar mayor espectacularidad a la murga. Primero empezamos por abandonar los instrumentos de viento antiguos y los platillos que eran vulgares tapas de cacerolas que producían un ruido

poco agradable, el bombo, que era una barrica vieja de yerba y todo por el estilo. Me tocó a mí introducir el redoblante, el bombo de verdad actual y los platillos auténticos. Aquello fue otra cosa. El redoble y el suspenso de los platillos llamaba de inmediato la atención. (Citado de Patrón, 200 carnavales montevideanos, *El País*, fasc. 4, Montevideo, 1976; en Diverso, 1989, p. 43)

Desde entonces, cada instrumento sufrió sus modificaciones. Durante bastante tiempo, el bombista debió tocar el bombo con una sola mano, para lo cual utilizaba una maza o maceta, ya que con la otra mano tenía que sostener el instrumento, cuyo diámetro era bastante mayor que el actual y su altura de caja, menor. En cada boca el bombo llevaba un parche de lonja que se afinaba con tientos o tensores de metal, y la maceta utilizada lograba una absorción del sonido mucho mayor que las macetas actuales. Hoy en día, el bombo cuenta con un parche, que puede ser de aceite o de un material llamado *fiberskyn*, en tan solo una de las bocas, el cual, ahora en posición paralela al piso, queda hacia arriba de forma tal que el bombista pueda percutir sobre él usando ambas manos, auxiliado para esto por una correa o talín al cual se engancha el instrumento. Tanto su tamaño como el de la maceta son considerablemente menores que los utilizados antiguamente.

Así como el bombo, también el redoblante que se usaba antiguamente era fabricado con parches de cuero. Los registros de audio dan cuenta de la ausencia de la bordona en los redoblantes de antaño (Lamolle y Lombardo, 1998). El instrumentista se colgaba el redoblante en el hombro con una correa y lo tocaba de costado, de forma tal que la postura de las manos replicaba la ejecución del toque en las marchas militares. Hoy en día, el redoblante se cuelga por medio de unos ganchos en un cinto que el percusionista se coloca en la cintura, lo que permite que quede simétrico al cuerpo o bien un poco inclinado. A pesar de que esto habilita al instrumentista a tomar ambas baquetas de la misma manera, persiste la tradición de tocar el redoblante con la palma de la mano inhábil hacia arriba.

Según la tradición oral, antes de los platillos que se usan hoy se han utilizado, además de las tapas de ollas ya mencionadas, los platos que servían como base para los hornillos Primus de cocina a queroseno. Fabricados en bronce, cuentan algunos murguistas que su peso era muy superior al de los platos que se usan hoy. Posteriormente se incorporaron a la batería de murga los platillos fabricados con fines musicales provenientes de la batería americana. Hasta hace algunas décadas, la costumbre era tocar platos de diferente tamaño y de sonido más bien opaco o pesado, con un espesor mayor que el actual. Hoy se suele utilizar el par de platillos que en la batería americana componen el *hi-hat* o *charleston*, que suelen medir entre 13 y 14 pulgadas de diámetro.

Además de los instrumentos, el toque de la batería de murga también ha pasado por diversas metamorfosis. Investigaciones anteriores parecen indicar que en sus orígenes las baterías de murga tocaban ritmos que hoy no podríamos suponer o imaginar con facilidad:

> No se sabe qué ritmos tocó esa primera batería. Revisando libretos viejos, se ve que las canciones muchas veces tenían subtítulos tipo *fox trot*, *maxixa*, y otros que uno no suele asociar con el género murga. Lo cierto es que el candombeado y la marcha camión (si bien distinta a la actual, en dos tiempos y no en cuatro, un poco al estilo del candombe que se toca con guitarra en la vertiente más folclorística o rural de nuestra música popular) se desarrollaron ya en las primeras décadas posteriores. (Lamolle, 2005, p. 77)

Esos dos ritmos desarrollados en las décadas posteriores, el candombeado y la marcha camión, sobreviven y mutan para persistir como la huella digital de la murga uruguaya. Cuenta la leyenda que el ritmo de marcha camión debe su nombre a alguna especie de marcha influenciada por ritmos uruguayos que los percusionistas tocaban mientras eran trasladados en camión de un tablado a otro (Lamolle y Lombardo, 1998). Por su parte, el candombeado es básicamente el resultado de la

transferencia del ritmo de candombe a la batería de murga. Dicho traslado ha sufrido tantas modificaciones que, según la vertiente, hoy se puede hablar de, al menos, tres ritmos diferentes derivados de esa transferencia: el candombe, el candombeado y la murga.

Con la influencia cada vez mayor de diversos géneros y estilos nacionales e internacionales, la musicalidad de la murga fue cambiando a lo largo del tiempo y, consecuentemente, también lo hizo el toque de la batería. En la década de 1990, con influencias de murgas de los años 80 como Falta y Resto, la murga Contrafarsa se torna referente en innovación, entre otras cosas, desde el punto de vista musical. Con las implicancias de cantar bajo la batuta de un percusionista, dicha murga contaba con el soporte rítmico de una batería conformada por instrumentistas que aportaron sus influencias del candombe y la música afrocubana. De esa combinación resultan una trayectoria y también una escuela en materia de experimentación a la hora de trasladar a la batería de murga nuevos y diversos géneros que se estaban incorporando al repertorio murguero. Esto implica un quiebre en la propia noción del objetivo de una batería de murga. En palabras de Pablo *Lolito* Iribarne:

> Nosotros desde el 98 fuimos creando intuitivamente un concepto de acompañamiento donde buscamos que el coro y la batería se transformaran en una sola cosa. (Oliver, 2007, p. 67)

Las mujeres en la batería de murga

Toda esta trayectoria da cuenta de un género desde siempre permeado por mutaciones de diverso orden. Si bien algunas de sus características se defienden año a año desde tiempos inmemoriales como la «esencia» de la murga, un análisis algo más minucioso permite distinguir cambios, más o menos pronunciados, en todas ellas, sea en su musicalidad, en su contenido, en su instrumentación, en su sonido, en su batería, en su estética, etcétera. Podría decirse que una de las cosas que más

han permanecido estables en la murga a lo largo del tiempo ha sido su conformación esencialmente masculina. Poco más de un siglo después de sus inicios, que datan de aproximadamente la primera década del 1900, el Concurso Oficial de Carnaval del año 2019 ha visto solamente una mujer entre sus filas tocando batería de murga. A juzgar por el factor de género en las baterías de murga presentes en el concurso en los últimos años, podríamos decir, en alusión a la primera parte de este análisis, que hablar de batería de murga es, básicamente, hablar de ejecutantes varones. En la última década, de 223 baterías de murga 14 han tenido mujeres entre sus integrantes.[3] En ese lapso, la única batería integrada únicamente por mujeres fue la de la murga también conformada íntegramente por mujeres Cero Bola.

Ante esa excepcionalidad, vale la pena dejar un registro de los datos obtenidos al día de la fecha en cuanto a la participación de las mujeres en la batería de murga. La primera murga integrada por mujeres de cuya participación en el concurso de Carnaval existe registro es la murga Rumbo al Infierno, dirigida por Juanita *Pochola* Silva, la cual, proveniente de la ciudad de Las Piedras, comenzó a concursar en el año 1958. La primera batería de Rumbo al Infierno estuvo compuesta por dos mujeres que tocaban bombo y redoblante y por un muchacho que, ante el desconocimiento de las murguistas de la ejecución de los platillos, ofició de platillero en la murga. Posteriormente, este muchacho, amigo del hermano de Pochola (Gualberto *Pocholo* Silva, director de La Eterna Milonga), transfirió sus conocimientos a una de las integrantes de Rumbo al Infierno y de esa manera se integró por primera vez, alrededor del año 1960, una batería de murga con tres tocadoras mujeres. Algunos testimonios orales afirman que existió otra murga de mujeres llamada Ninfas de las

---

3 Datos relevados por Pía Bava extraídos de https://carnavaldeluruguay.com/, https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Resultados_de_concursos_de_carnaval_en_Uruguay, http://www.lasmurgas.com/html_07/principal_general_07.php

Bóvedas. El año de su participación en el concurso es incierto, algunos registros la ubican en la década del 50, otros en la del 70 y algún otro en la del 80. Si bien algunos relatos ubican al conjunto en la categoría Humoristas, la murguista Gabriela Gómez, en una entrevista a *Políticas* (publicación de la Secretaría de Comunicación de la Presidencia de la República), contó que una vez un taxista le dijo que la directora de Ninfas de las Bóvedas se vestía de plateado, lo que evidenciaba, según ese relato, su pertenencia a la categoría Murgas. La conformación de su batería es incierta, ya que comúnmente, cuando el coro es integrado solamente por mujeres, se habla de una «murga de mujeres», independientemente de la integración de su batería. Ya hacia 1975 se armó la murga de mujeres Núcleo Murga Femenino, cuya batería también parece haber estado integrada por mujeres. La murga no logró participar en Carnaval, visto que sus letras eran escritas por José Alanís, *Pepe Veneno*, cuyas obras, en épocas de dictadura militar, sufrían una estricta censura. Por ese motivo, a la murga se le prohibió participar en el Carnaval.

Hasta la década del 90, la fiesta de Momo parece no haber tenido a otra mujer percutiendo sobre sus tablas. Ya en el año 1993, dos murgas de mujeres, La Sicótica, cuya batería estaba conformada por Carolina Escajal, Ana Claudia *Chacha* de León y Cecilia Aguilar, con Alicia Loschak como suplente de Chacha, y La Nueva Pincelada, con batería de integración incierta, dieron la prueba de admisión al concurso oficial sin lograr sortearla. En el año 1997 surge la murga de mujeres Miscelánea, cuya batería estaba integrada por Sara Genta en el redoblante, Rosana Fracchia en los platillos y Victoria Bonanata en el bombo. Si bien no participó en el concurso de Carnaval, la murga se presentó en el circuito de tablados y corsos barriales que conformó una suerte de plan piloto para lo que posteriormente vendría a conocerse como Murga Joven. En los años subsiguientes, murgas como Murgarrón y A la Manga, en cuyas baterías había instrumentistas mujeres, también participaron en estas instancias alternativas del Carnaval.

El año 1998 fue el primero que albergó el Encuentro de Murga Joven, en un esfuerzo conjunto entre el TUMP y la IM. La aparición de esta nueva forma de participación juvenil y popular sería determinante en cuanto a la presencia femenina en las murgas en general, y en las baterías de murga en particular. Si bien la aparición de mujeres en las murgas jóvenes puede haber sido forzada, dado que el reglamento solía exigir que hubiera al menos dos de ellas entre sus integrantes, es innegable que las instancias de Murga Joven impulsaron la incorporación significativa y definitiva de mujeres tanto en los coros de murga como en sus baterías, en la dirección escénica, en los arreglos corales, textos y demás rubros. Esto no significa que haya una paridad de género en este espacio, ni quita que la presencia de mujeres en determinados roles aún esté muy por debajo de lo ideal, pero es innegable que la capacidad de participar en Murga Joven les proporcionó a algunas mujeres la posibilidad de adentrarse en este universo tradicionalmente dominado por varones y en él experimentar, capacitarse, aprender y, en determinados casos, atravesar la barrera y participar en el concurso de Carnaval. En el marco del Encuentro de Murga Joven, la primera batería integrada por tres mujeres fue la de la murga La Florestada, en el año 2001. Esta murga, que nació a partir de un taller realizado en el barrio Casavalle a cargo de Cecilia Alzogaray y Jorge Schellemberg, no solo innovó en la conformación de su batería, sino que fue también pionera entre las murgas jóvenes por integrar un elenco cien por ciento femenino.

Muchas fueron las mujeres que pasaron por las baterías de Murga Joven desde entonces, pero, después de algunas décadas, el concurso de Carnaval ve por primera vez a una mujer en una batería de murga en la persona de Natalia Riefel, quien en el año 2007, a convite de Daniel Almeida, sale tocando el bombo en la murga Todavía No Se Sabe. Natalia marcó un precedente en el Carnaval uruguayo, ya que a partir de su irrupción el concurso pasaría a tener al menos una mujer entre sus baterías de murga en cada una de sus ediciones, a excepción de una. Al año siguiente, el 2008,

Natalia vuelve a salir tocando el bombo, pero esta vez en la murga Araca la Cana. Ya en el 2010, Natalia regresa al Carnaval para tocar el bombo en No Corras Kes Peor, mientras que la Murga Joven y sus talleres impulsan la aparición de otras tocadoras en la cancha. En el mismo año, Sofía *Chapi* Farías, que ya había intentado sortear la prueba de admisión al concurso de Carnaval tocando junto a Natalia Gularte y Karina Abate en la murga Ecos de Camión, comienza a desempeñarse como ejecutante de redoblante de la murga La Margarita, en la que permanecería hasta el año 2017. Aún en el 2010, Pía Bava, también procedente de Murga Joven, ingresa en la murga Asaltantes con Patente como platillera. Al año siguiente, Natalia Riefel se suma a la batería de La Margarita junto a Chapi Farías y Víctor González. En el 2012, el concurso de Carnaval tendrá su mayor exponente de mujeres ejecutando la batería de murga. En la murga de mujeres Cero Bola, las instrumentistas fueron Karina Abate, Laura *Lali* Ganz y Ximena Bouso, y en el mismo año Nadia Castro tocó los platillos en La Cotorra, murga proveniente de Rosario, Argentina, para concursar en Uruguay. Entre los años 2013 y 2017, Chapi es la única mujer que participa en una batería de murga, sucedida al año siguiente por Lali Ganz, que integraría la batería de la murga La Mojigata en los años 2018 y 2019.

Algunas dudas que se suscitan

Como se desprende del historial mencionado, en más de un siglo de murga las mujeres no han tenido una participación representativa, significativa y mucho menos paritaria en las baterías de murga del Concurso Oficial de Carnaval. En un contexto sociocultural en el que las mujeres vienen de forma creciente reclamando, exigiendo y buscando su lugar en los diferentes espacios culturales, en que cada vez se ven más murgas de mujeres con contenidos, mensajes, demandas y reivindicaciones crecientemente contundentes, en que las mujeres se organizan para crear los espa-

cios que les son sistemáticamente negados, resulta curioso, como mínimo, que las baterías de murga no cuenten con más tocadoras. Es por rubros como el de la batería que se puede detectar la calidad estructural de los componentes discriminatorios que llevan a esta exclusión, ya que el famoso discurso de la sonoridad como desventaja característica de los coros femeninos frente a los masculinos no tiene validez en el caso de la batería de murga y sus componentes, dado que el sonido de la batería será siempre igual, o siempre distinto, en realidad, según quién toque. Natalia Refiel cuenta, a modo anecdótico, que cuando ella comenzó a tocar la gente no se daba cuenta de que, en vez de un varón, era una mujer quien tocaba el bombo en Todavía No Se Sabe.

Frente a esto, cabe preguntarnos: ¿de qué se trata todo esto? ¿Por qué se da esta disparidad? Tal vez valga la pena considerar, para analizar estas cuestiones, algunas otras interrogantes. ¿Cómo llegamos las mujeres a tocar en la batería de murga? O, en otras palabras, ¿qué nos impide plantearnos tocar? Es inevitable recordar las instancias de talleres de batería de murga impartidos por mujeres para mujeres en los que se manifiestan constantemente testimonios como: «Yo en realidad cantaba en la murga, pero el platillero se fue y, al no haber nadie que quisiera hacerlo, dije que yo no tendría problema en tocar». Esto evidencia, al menos, dos cosas: 1) el interés en tocar existe, y 2) en muchos casos, las mujeres no nos lo planteamos como primera opción. ¿Qué motivos podemos encontrar para esto? ¿Tendrá que ver con el hecho de que en la murga, así como en tantas otras expresiones culturales, las mujeres cumplimos roles no protagónicos, como el maquillaje, el vestuario, las tareas de cuidados? ¿Tendrá que ver con el hecho de que esa falta de protagonismo nos inculca una inseguridad a la hora de proyectarnos en cuanto a lo que podemos y no podemos lograr? ¿Tendrá que ver con la falta de representatividad en dichos roles o en roles similares? ¿O tendrá que ver con la falta de talento? ¿Con el hecho de que los espacios existen, pero nosotras no nos ocupamos de tomarlos? Y en este sentido,

¿en qué medida se relaciona el talento con todo lo anterior? ¿En qué medida somos capaces de descubrir nuestro verdadero talento si, al no ver otras mujeres ocupando esos espacios, directamente creemos que no tenemos potencial para ocuparlos? ¿En qué medida somos capaces de descubrir nuestro talento si nuestros papeles sociales no nos dejan tiempo para la formación, la capacitación, el estudio y la dedicación, que están íntimamente ligados al desarrollo del talento de cualquier persona? ¿En qué medida somos capaces de descubrir y desarrollar nuestro talento si la sociedad, en diversos ámbitos, nos demuestra que, por la misma labor que los varones desempeñan, merecemos menos retribución y reconocimiento? ¿Nos vale la pena tomarnos el trabajo, el tiempo, el esfuerzo y el dinero que requiere descubrirnos talentosas si estamos acostumbradas a ser sistemáticamente desvalorizadas? ¿Nos vale la pena descubrirnos talentosas y tener que atravesar la marea incesante de comentarios, burlas y comparaciones machistas? ¿Cualquier persona es capaz de superar tantos obstáculos, o hace falta tener una personalidad específica? ¿Es justo para todas que sea requisito indispensable tener este tipo de personalidad? ¿Qué condiciones nos llevan a desarrollar esta personalidad? ¿Todas estamos en igualdad de condiciones para poder desarrollarla?

En otro orden de cosas, es importante también captar, analizar y entender el contexto de nuestra participación cuando efectivamente logramos participar. ¿Qué implica ser mujer y tocar en una batería de murga? ¿Qué efectos tiene? ¿Qué mensaje transmitimos al hacerlo? ¿Queremos transmitir algún mensaje o simplemente disfrutar del momento de tocar? ¿Existe la posibilidad de no transmitir un mensaje, aunque nos lo propongamos? ¿De qué hablamos cuando hablamos de la importancia de ocupar espacios? ¿Esto tiene un costo? ¿La ocupación del espacio como un fin en sí mismo es válida? ¿Qué consecuencias tiene hacerlo? ¿Qué estamos transmitiendo al tocar en una murga con un discurso que valora nuestro toque, pero no toma en cuenta nuestra voz, nuestra perspectiva, nuestro propio discurso? ¿Qué

consecuencias tiene ser mujer y tocar un contenido esencialmente discriminatorio? ¿Estamos, de esa manera, favoreciendo o perjudicando el avance social y cultural en términos de género? ¿Debemos considerar si nuestra participación beneficiará o desfavorecerá el acceso de futuras tocadoras a ese mismo espacio? ¿Qué costo tiene esa consideración? ¿Cómo nos impacta a nivel individual y a nivel colectivo? ¿Hay un término medio? ¿Nuestra mera participación es una reivindicación en sí misma, independientemente de lo que toquemos? ¿Qué formas de participación nos interesan? ¿Cualquiera es válida?

¿Por qué no hay documentación con respecto a la participación de mujeres en murga?

> La murga uruguaya, expresión popular con 100 años de historia, se ha transformado en los últimos años en una de las formas expresivas más importantes para los jóvenes montevideanos, destacándose especialmente la integración de la mujer conquistando un lugar que tradicionalmente le había sido negado. (Brum, 2001, p. 44)

Como ya hemos explicado, este trabajo surge de la inquietud por conocer qué ha pasado con nuestra historia como mujeres murguistas, y nos hemos encontrado con una casi inexistente documentación o registro serio de los hechos carnavaleros que mencionen la participación femenina.

Con respecto a esta extraña situación de ausencia de registro de participación, colaboración o incursión carnavalera de la mujer, nos dice la historiadora Milita Alfaro (1998) al analizar esta situación sobre finales del siglo XIX, principios del siglo XX: «¿Cómo rastrear, por último, las huellas de otras mujeres —sin duda la mayoría— que, relativamente ajenas todavía al discurso reformista, seguían viviendo la fiesta desde la calle y a pie? Una vez más, al interponer una suerte de pantalla entre

nuestros ojos y lo que ellos querrían percibir, es decir, los comportamientos reales, las fuentes disponibles, invariablemente sesgadas y fragmentarias, iluminan ciertas zonas del pasado pero, al mismo tiempo, deforman o silencian otras» (p. 137). Más adelante, Alfaro (1998) continúa su reflexión acerca del vacío y las carencias en cuanto a documentación, y concluye: «En suma, todo parece indicar que, al amparo de Momo, las mujeres —unas y otras— se las ingeniaron para atemperar, en mayor o menor grado, los rigores del disciplinamiento. Y sobre todo, para seguir ostentando, desde la 'barbarie' o la 'civilización', su condición de protagonistas predilectas de la fiesta» (p. 138). Es nuestra tarea rastrear, recopilar y analizar los qué, los cuándo y los cómo de la participación invisibilizada de la mujer específicamente en murga y volverla tangible en la historia del Carnaval uruguayo.

Medios, mujer y murga

No ha sido fácil reconstruir nuestra historia como mujeres murguistas y murgas de mujeres. Hasta ahora nada conocíamos sobre las mujeres que participaron en murga hace 15, 30 años o más, pues quedaron invisibilizadas por una historia contada por una sociedad que ha preferido a la mujer haciendo labores en la casa, para la casa, su señor esposo y su familia. Consecuentemente, la identidad uruguaya no suele hacer referencia a la participación de mujeres en el Carnaval uruguayo.

¿No hay referentes o no hay registros de ellos? ¿O los archivos existen, pero están escondidos en algún rincón del país? Dado lo mucho que nos queda por descubrir, nos parece fundamental dejar plasmado que la historia de nuestro Carnaval tiene mujeres protagonistas no solo como espectadoras, sino también del otro lado del mostrador.

No es lo mismo intentar ingresar en un mundo gobernado por hombres como las primeras mujeres murguistas, en busca de ganarse un lugar, que ingresar como resurgimiento de parte de la historia. Muchos son los motivos sociales, ya planteados, por los cuales ese sentimiento de ser las primeras osadas en formar parte del Carnaval prevalece.

Entendemos que hay dos libros que nos pueden ayudar a comenzar este viaje de ida a nuestra historia para reconstruirla:

- Milita Alfaro. *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998.

- José Pedro Barrán. *Historia de la sensibildad en el Uruguay*, tomos 1 y 2. Montevideo: Banda Oriental, 2015.

¿Por qué esos libros? Porque, al referirse a nuestra historia en los primeros años del país hasta el 1900, cuentan, desde distintos enfoques, lo que fue el período hacia el Uruguay disciplinado, clave para entender y comprender los cómo de esta historia invisibilizada que queremos descubrir. Al ser libros sobre esa parte de la historia, muestran claramente el papel de la prensa en ese entonces, que fue insistentemente colaborador, propulsor, engendrador y sostenedor de la posición social que se precisaba de la mujer en el Uruguay de los siglos xix y xx, en ese período de disciplinamiento al que nos referimos.[4]

Son dos los planteamientos que nos gustaría marcar sobre la prensa y las murgas de mujeres. Uno, más bien histórico pero que define consecuentemente lo actual, pues tiene más que ver con esa percepción generalizada que existe aún hoy —casi segunda década del siglo xxi— de que las murgas de mujeres no tenemos el espacio «ganado» en Carnaval, si es que hay que ganarlo, porque vimos (si lo hicimos) o vemos muy pocas mujeres formando parte en un lado que no sea el de espectadoras: queremos dejar planteado el papel que jugó la prensa en la gestión de la nueva sensibilidad uruguaya en la modernidad. El estudio que hacen el profesor José Pedro Barrán en sus libros y la historiadora Milita Alfaro en el suyo nos sirve de evidencia: la prensa, en manos de la elite dirigente dedicada a disciplinar lo que los autores definen como el Uruguay bárbaro, sistemáticamente hizo aportes significativos en la gestación del nuevo orden social que trajo implícita la modificación de la sensibilidad uruguaya:

---

4 Véase el capítulo IV, "La mujer dominada", de J. P. Barrán. (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara». El disciplinamiento*. Montevideo: Banda Oriental.

> El terror al ocio, a la sexualidad, al juego y a la fiesta; el endiosamiento del trabajo, del ahorro —de dinero y de semen— del recato del cuerpo dominado, he ahí la colección de miedos y valores que curas, maestros, médicos, padres de familia y dirigentes políticos esgrimieron contra el niño, el adolescente, el joven, la mujer y las clases populares [...]. (Barrán, 2015, pp. 224-225)

¿Qué tienen que ver estos curas, maestros, padres y dirigentes políticos con la prensa? Mucho. Lo dice el docente y periodista Tomás Linn en el prólogo del libro de Daniel Álvarez Ferretjans *Historia de la prensa en el Uruguay*: «Se forjó toda una tradición en el periodismo de opinión, ya sea a través de las páginas editoriales o de las columnas de opinión [...]. Pero hasta no demasiado tiempo atrás, una nota firmada por alguien cuya pluma tenía estilo literario y fuego político lograba tanto impacto como el que podía tener una fogosa intervención durante un debate parlamentario. No en vano los periódicos fueron apodados 'los escaños de papel'» (Álvarez Ferretjans, 2008, p. 10). En ese mismo libro se constata la importante contribución del periodismo «como medio de cultura y como gestor de conductas sociales y políticas» (Álvarez Ferretjans, 2008, p. 15).

> Nunca antes los promotores del nuevo orden cultural y moral habían denunciado con tanto ahínco los riesgos que entraña Carnaval para la 'decencia' y, fundamentalmente, para la 'honestidad' de la mujer. Actitudes y conductas femeninas que, mal que bien, habían sido toleradas e incluso legitimadas por el Carnaval 'bárbaro', se tornan progresivamente inadmisibles en este nuevo contexto y, hacia fines de siglo, las mujeres —sobre todo las de clase alta pero también las de otros sectores sociales— ya no forman comparsas de señoritas ni gozan de la libertad gestual y movimientos que habían conocido en otros tiempos. (Alfaro, 1998, p. 41)

Citamos algunas partes y recomendamos especialmente la lectura del libro de Alfaro y los de Barrán, pues son fundamentales para dar cuenta explícita (ambos autores señalan el papel de la mujer en la historia de Uruguay, cada cual desde su enfoque específico) de la censura a la que fue sometida la mujer a fines del siglo XIX

y a principios del xx; censura que luego pasó a formar parte de la nueva sensibilidad. Pero interesan aquí estos inicios para vislumbrar cómo fue que las mujeres fuimos perdiendo libertades fundamentales —de expresión, de participación, de ser— que sí teníamos, y a la vez nos dan indicios sobre algunas posibles razones de la invisibilización de nuestros papeles en todos los ámbitos de la sociedad, incluido el carnavalero, ámbito de expresión popular por excelencia en el Uruguay. Nos encontramos con innumerables citas de periódicos, diarios, semanarios de la época que una y otra vez atacan moralmente a la mujer y la reprimen hacia el ámbito privado, hacia el cuidado de la familia, hacia el recato, etcétera. Y es que en aras de conservar el poder, cualquier sociedad patriarcal debe dominar a la mujer, someterla. «La mujer debía ser sumisa al padre primero y al marido después; esposa y madre "abnegada"; "económica", ordenada y trabajadora en el manejo de la casa; y modesta, virtuosa y púdica con su cuerpo» (Barrán, 2015, p. 347). Características que no concursan en el ambiente festivo carnavalero.

Es precisamente por este tipo de intervenciones sociales y culturales que nos interesa destacar explícitamente este papel de la prensa, para hacernos conscientes de la responsabilidad que es importante atribuirle hoy día al ocultamiento o distorsión de la información que se puede dar. Y es justamente en ese sentido que queremos realizar el segundo planteamiento: hoy (y en los últimos años) las mujeres murguistas no podemos contar con la prensa para que el poco espacio que nos dedica sea al menos fiel revelador, o lo más cercano posible, de lo que sucede en el ámbito murguero respecto a las mujeres. No hay aún un enfoque de género completamente desarrollado en la prensa en general, aunque se están realizando esfuerzos para lograrlo. Pero más aún se observa que muchas veces existe, si no directamente desinformación, distorsión en la información brindada por la prensa. Para dar algunos ejemplos:

1. «Históricamente se conoce a la murga Rumbo al Infierno como precursora en el género» (*La Diaria*, 2012). En esta expresión de este artículo entendemos que se puede interpretar a la murga de mujeres como un género nuevo, un género aparte del resto de las murgas, de hombres. Ya llegamos en este trabajo a que no vale tal discriminación, pues, si existiese, sería eso, discriminación por cantar, naturalmente, distinto. A su vez, omite, quizás por la falta de información sobre murgas de mujeres que ya hemos mencionado, la existencia de estas en las décadas del 80 y 90. Por último consideramos que sería propicio, al mencionar antecedentes de murgas de mujeres en el Carnaval uruguayo, hacer referencia a que hay una historia sin descubrir, una historia de la cual la sociedad uruguaya aún no está enterada por no tener acceso, por estar esta escondida, ocultada.

2. «Cero Bola es la única murga integrada por mujeres [...]» (Diario *Tiempo de Noticias*, 2018). Definitivamente no es la única murga integrada por mujeres. Ya desde el 2009 más murgas de mujeres están participando en el Carnaval. Surgidas en el espacio de Murga Joven, estas han sabido carnavalear en los espacios de tablados populares que ocupa Murga Joven en el Carnaval montevideano. Específicamente, al momento del artículo, en abril de 2018, solamente Montevideo contaba con tres murgas de mujeres activas, además de la murga Cero Bola.

Se observa también la presencia de un discurso aprendido de la prensa o parte de ella, nacido en el año 2017 a partir del primer Encuentro de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas, basado en exposiciones que se han hecho en diferentes ámbitos, que han presentado a Rumbo al Infierno como la primera murga de mujeres de que se tiene registro en nuestra ocultada historia como mujeres murguistas. Pero ahí queda. Son las mismas palabras que se repiten, sin ir más lejos que ahí. Es un cambio, seguro que sí; frente a la nada, algo. Pero no por ello debemos conformarnos con que la prensa está realizando correctamente su papel. Nada dice de la posibilidad de más

murgas de mujeres a lo largo de la historia; nada dice sobre una historia que aún no ha sido seriamente investigada; nada dice de las murgas de mujeres que surgieron a partir de Murga Joven en los años 90; nada dice sobre la ausencia de murgas de mujeres en el Carnaval; cuando presenta algo sobre el Encuentro Internacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas (EIMMYMM) del 2019, la foto elegida es de la única murga que, para sorpresa de las organizadoras, se presentó casi con media murga y a medio traje, a diferencia de las otras 14 que lo hicieron al cien por ciento. ¿Justo esa foto? ¿Hubo referencia alguna al día después del EIMMYMM? ¿Referencia a un encuentro que logró nuclear a más de 500 murguistas, que copó el Teatro de Verano Ramón Collazo, templo carnavalero por excelencia desde hace décadas, que supo estar allí sin ánimos de competencia, sin fines de lucro, con el solo objetivo de copar el lugar para expresarse y formarse, que supo atraer a cientos de personas para deleitarse gratuitamente con las distintas propuestas uruguayas y extranjeras de murgas de mujeres (y alguna mixta)?

Intencionalmente o no, la información disponible sufre ocultamientos o distorsiones. Nosotras, conscientes del carácter parcial de cualquier vehículo de información, consideramos justo y válido cuestionarnos y reflexionar sobre la necesidad de divulgar y defender una perspectiva más cercana a los eventos y acontecimientos que envuelven al fenómeno de la participación de las murgas de mujeres en el Carnaval uruguayo.

Nos parece que cuidar que la información que se brinde sea lo más fiel posible a la realidad que acontece, para llegar masiva y fehacientemente a cada mujer que lea los diarios, los periódicos, internet (obviamente no se escaparán otros medios de comunicación), aumenta mucho las posibilidades de empoderar a las mujeres también en este ámbito. Dar cuenta de la existencia de muchas más compañeras que han compartido y que comparten el deseo de murga, el deseo de expresarse a través

de este modo tan propio y representativo de la cultura uruguaya, contribuye a que la niña de hoy pueda ver la mujer que puede ser mañana en vez de desear tímidamente un papel que ve realizado solo por hombres. Se limpia el camino para que pueda ser transitado con mayor libertad.

¿Conclusión…?

Frente a todos los datos, cuestionamientos y planteos expuestos, creemos de particular relevancia y urgencia pautar con seriedad la labor de rescatar todas las informaciones posibles y disponibles respecto a esta historia y analizar sus implicaciones en el presente. Más allá de los esfuerzos puntuales no menores realizados hasta el momento en este sentido, entendemos que hace falta un verdadero compromiso institucional a nivel cultural, mediático y presupuestal, así como de la sociedad civil, que busque erradicar la tradición, ya sea accidental o intencional, de ignorar los intentos más o menos exitosos de participación femenina en la murga en el marco del Concurso Oficial de Carnaval, así como de las otras formas de participación y de organización independiente, y omitir sus repercusiones.

Si bien la informaci*ón* disponible no abunda, corremos con la ventaja de contar con la posibilidad de obtener de primera mano los testimonios orales de las principales protagonistas y testigos de esta trayectoria. Interrumpir el proceso de invisibilización se vuelve imperante para comenzar a trazar los lineamientos de un nuevo itinerario, diferente y, principalmente, democrático. Si queremos mantener el eslogan que tanto nos enorgullece y que reza que la murga «es la voz del pueblo», es hora de empezar a buscar los métodos que nos ayuden a diversificar esas voces, de forma tal que en la murga se vea reflejada la multiplicidad que caracteriza a una sociedad como la nuestra. Solo entonces podremos proclamar con dignidad y sin hipocresía que la murga es fiel representante de buena parte de nuestra identidad cultural.

El camino es largo y sinuoso. Hay que dar innumerables pasos atrás para poder empezar a andar hacia delante. Pero el sendero está abierto y expectante.

¿La conclusión? La conclusión es que no hay nada concluido: esto recién arranca.

Referencias bibliográficas

Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Alba, A., y Pallares, R. (2016). *Las murgas en los noventa*. Segunda serie, año 35, n.° 35. Montevideo: *Cuadernos* del CLAEH.

Alfaro, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.

Alfaro, M. (2008). *Memorias de la bacanal*. Montevideo: Banda Oriental.

Alfaro, M., y Di Candia, A. (2013-2014). *Carnaval y otras fiestas. Nuestro tiempo*. Montevideo: Comisión del Bicentenario.

Álvarez Ferretjans, D. (2008). *Desde* La Estrella del Sur *a internet. Historia de la prensa en el Uruguay.* Montevideo: Fin de Siglo.

Barrán, J. P. (2015). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara». El disciplinamiento*. Montevideo: Banda Oriental.

Brum, J. (2001). *Compartiendo la alegría de cantar*. Montevideo: TUMP.

Castro, S. (2017). *Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago: Juan Pablo González.

Gutiérrez, V. (2018). Sonoridad murguera y murga de mujeres [Ponencia]. *II Simposio Internacional de Mujeres Directoras*. Montevideo.

Lamolle, G., y Lombardo, E. (1998). *Sin disfraz. La murga vista desde adentro.* Montevideo: TUMP.

Lamolle, G. (2005). *Cual retazo de los suelos*. Montevideo: Trilce.

Oliver, P. (2007). *21 murgas*. Montevideo: TUMP.

Secretaría de Comunicación, Presidencia de la República (2012). *Políticas, un país en construcción y cambio*, Año 2, n.° 4. Montevideo: Secretaría de Comunicación, Presidencia de la República.

Vidart, D. (1997). *El espíritu del Carnaval*. Montevideo: Editorial Graffiti.

Webgrafía

Brecha (2019 febrero 1). Solo 13. Recuperado de https://brecha.com.uy/solo-13/

Brecha (22 de marzo de 2019). Carnaval es de quien lo quiera vivir. Recuperado de https://brecha.com.uy/carnaval-es-de-quien-lo-quiera-vivir/

Curbelo, R. (2012 marzo 31). *La Batea* [Murgas del Uruguay]. Recuperado de http://murgas-del-uruguay.blogspot.com/2012/03/la-batea.html

Diario Tiempo de Noticias (2018 abril 27). Se viene la actuación de Cero Bola, murga integrada completamente por mujeres. Recuperado de https://diariotiempodenoticias.com/index.php/2014-04-08-10-48-07/513-se-viene-la-actuacion-de-ce-

ro-bola-murga-integrada-completamente-por-mujeres&source=gmail&ust=1557627917472000&usg=AFQjCNHFuM7mdSp2JcZImhVj_A5DYsc_cg

El Observador (2016 febrero 9). Milita Alfaro: «Si le pedís corrección política al Carnaval, lo matás». Recuperado de https://www.elobservador.com.uy/nota/milita-alfaro-si-le-pedis-correccion-politica-al-carnaval-lo-matas--2016291750

El País, TV Show (2018 febrero 19). Y un día, la murga se empoderó. Recuperado de https://www.tvshow.com.uy/musica/dia-murga-empodero.html

La Diaria. (2012 febrero 10). Señorita murguista. Recuperado de https://ladiaria.com.uy/articulo/2012/2/senorita-murguista/

La Prensa/Edición web (2018 enero 23). La historia del Carnaval hasta que se desterró la Reina en Montevideo. Recuperado de http://www.laprensa.com.uy/index.php/politica/104577-2018-01-23-17-04-10

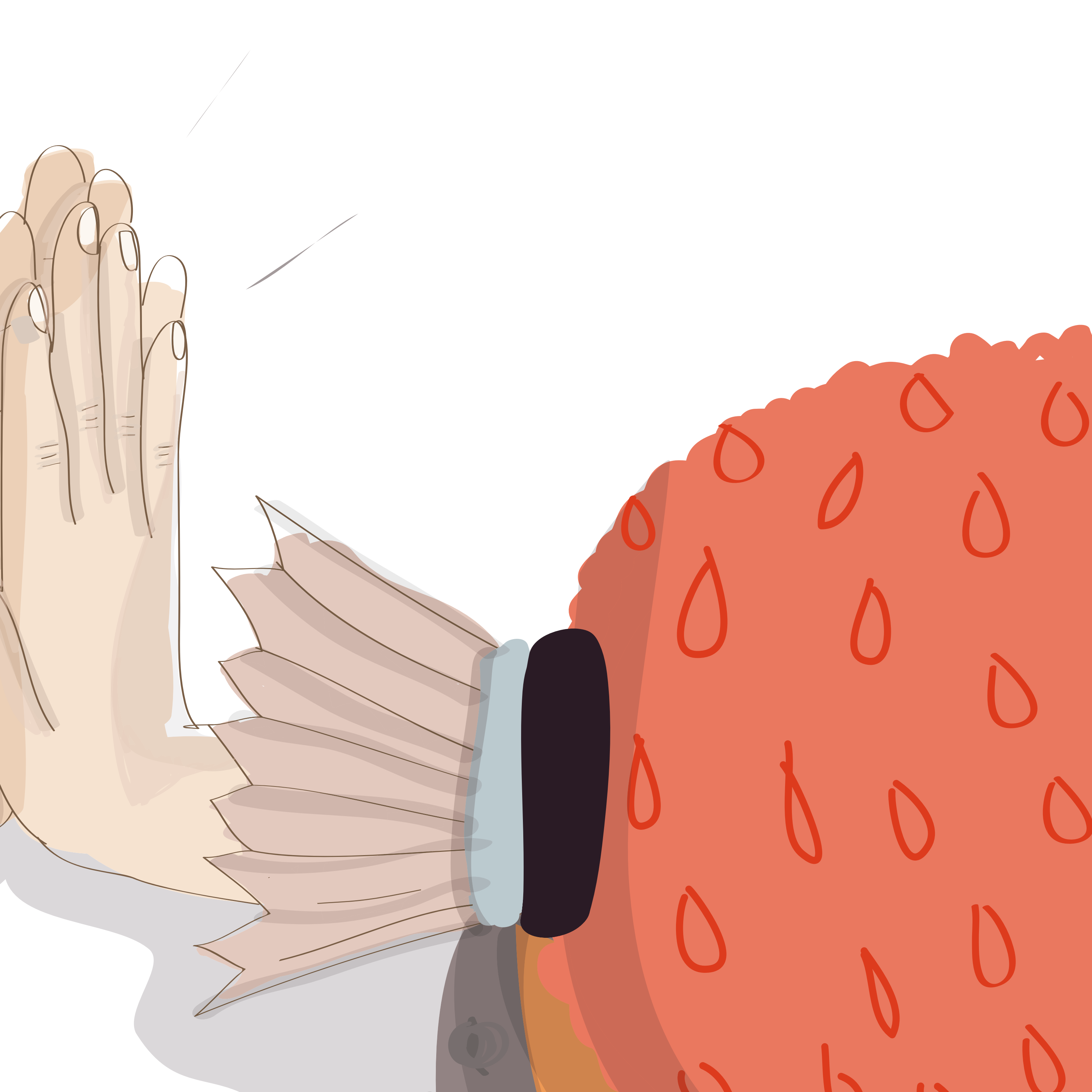
Nodal (2019 febrero 15). Uruguay - Soledad Castro Lazaroff, de la murga Falta y Resto: «Las murgas de varones no existen». Recuperado de https://www.nodal.am/2019/02/uruguay-soledad-castro-lazaroff-de-la-murga-falta-y-resto-las-murgas-de-varones-no-existen/

Oroño, N. (2016 marzo 17). Entrevista realizada a José Alanís *Pepe Veneno*, Año 2012 [Las máscaras sueltas]. Recuperado de http://lasmascarassueltas.blogspot.com/2016/03/entrevista-realizada-jose-alanis-pepe.html

Portal las murgas (s/f). Historia de la murga. Recuperado de http://www.lasmurgas.com/html_07/historias07/murgas.htm

Portal las murgas (s/f). Murga La Bolilla que Faltaba. Recuperado de http://www.lasmurgas.com/html_07/murgas_concurso2007/labolillaquefaltaba/labolillaquefaltaba_datos.htm





FRIEDRICH
EBERT
STIFTUNG